

**Andrzej Juszczyk**

Uniwersytet Jagielloński

## Transhumanistyczna utopia w kulturze popularnej – przypadek Kraftwerk

### Abstract

#### **Transhuman utopia in pop culture – Kraftwerk case**

The article focuses on the analysis of work of pop group Kraftwerk in utopian context. Kraftwerk' work is treated as a intermedial combination of music, texts, visual art and scenical performance. Its main content is a comprehensive vision of non-existed (yet) world of the man-machine. Kraftwerk's work is compared to avant-garde musical experiments and to classical literary (and film) utopias because numerous formal and ideological similarities. The article is also an attempt of explanation of social and political background of Kraftwerk's transhumanist vision.

**Słowa kluczowe:** utopia, transhumanizm, kultura popularna, muzyka elektroniczna, intermedialność

**Keywords:** utopia, transhumanism, popular culture, electronic music, intermediality

### Wstęp

Na początek kilka wyjaśnień. Nie chodzi mi tu o przedstawienie samego transhumanizmu, jako pewnej wielostronnej idei, której można by przypisać cechę utopijności. Nie chcę też sugerować, że opisywane przez mnie zjawiska nawiązują w świadomy sposób do idei transhumanizmu, choć w wielu punktach są z nią zgodne.

Transhumanizm *sensu stricto* rozumiem tu jako zespół poglądów głoszonych między innymi przez takich pisarzy jak Ray Kurzweil, Hans Moravec czy

Marvin Minsky, oparty na – jak pisze Monika Bakke – „fantazji o superczłowieku, która w skrajnych wersjach wyraża się w chęci porzucenia ludzkiego ciała, jako przestarzałej maszyny, na rzecz nieśmiertelnego życia *in silico*”<sup>1</sup>. Postawa ta może przejawiać się w różnych formach i na różnym poziomie radykalności, choć zawsze cechą wspólną transhumanistycznych wystąpień będzie „entuzjazm wobec technologii, zakładający przejście człowieka w kolejną fazę rozwoju, w której pozytywne aspekty istoty postludzkiej zostaną wzmocnione, a jej wady usunięte”<sup>2</sup>. Jak wiadomo, transhumanizm to nie tylko modny pogląd, ale też zespół wielu realnych działań, mających na celu udoskonalenie człowieka, podejmowanych przez takie instytucje, jak World Transhumanist Organisation czy Extropy Institute.

Dla mnie, na potrzeby tego tekstu, transhumanistyczność będzie terminem bardziej opisowym, poręcznym określeniem pewnego zespołu idei, wyobrażeń i działań artystycznych, które zakładają nadchodzące w niedalekiej przyszłości zespolenie człowieka z maszyną, służące przekroczeniu obecnej fazy rozwoju – czy to biologicznego czy społecznego.

Z kolei terminu „utopia” będę używać w dość ścisłym rozumieniu genologicznym, uznając ją za zamknięte dzieło artystyczne (czy to literackie, czy to filmowe, czy intermedialne), prezentujące jawnie fikcyjną, całościową wizję doskonałego stanu organizacji świata, która nie ma nic wspólnego z realnymi próbami polepszania losów społeczeństw. Istotnym, jeśli nie najistotniejszym, elementem utopii jest jej specyficzna metafizyczność, ujawniająca się często w postaci nieortodoksyjnej religijności, która z kolei wpływa w sposób znaczący na konstrukcję świata przedstawionego i kompozycję utworu. Cechy charakterystyczne utopii (pozytywnych i negatywnych) to między innymi: symboliczne nazwy własne i imiona, doskonałe języki, symboliczny charakter przestrzeni, symbolika liczb, utopijna mityzacja i specjalna forma religii zarówno obecnej w świecie przedstawionym, jak i przenikającej cały tekst utopijny<sup>3</sup>.

Tak rozumiane utopie będą zawsze w jakimś stopniu kontynuacją formy literackiego ujęcia rzeczywistości, z jakim mamy do czynienia w tekstach Thomasa More’a, Tommaso Campanelli, Johana Valentina Andreae czy Francisa Bacona.

Utopia, która mnie interesuje w niniejszym tekście, nie jest jednak wyłącznie literacka, a raczej stanowi znamieny przykład nowoczesnego dzieła intermedialnego, łączącego w sobie muzykę, tekst i obraz/organizację przestrzeni. Intermedialność będę tutaj pojmował raczej jako – jak pisze Konrad Chmielecki – „miejsce spotkania, tymczasowej styczności, przechodzenia jednego zjawiska w drugie”<sup>4</sup>, współgranie z sobą w jednym dziele zjawisk z różnych

<sup>1</sup> M. Bakke, *Bio-transfiguracje: sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012, s. 20.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> O takim rozumieniu utopii piszę szerzej w pracy: A. Juszczyk, *Stary wspaniały świat. O utopiach negatywnych i pozytywnych*, Kraków 2014; por. s. 28.

<sup>4</sup> K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 25.

dziedzin artystycznych, niż jako zjawisko mediatyzacji relacji społecznych i procesów komunikowania ulokowanych w medialnej międzyprzestrzeni<sup>5</sup>.

Konkretnym materiałem, o którym chciałbym mówić, jest twórczość Ralfa Huttera, Florianana Schneidera, Wolfganga Flura i Karla Bartosa, czyli kwartetu Kraftwerk. Ta niemiecka grupa była w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jednym z najbardziej znaczących muzycznych zespołów awangardowych, a ich oddziaływanie na kulturę popularną (i nie tylko) jest trudne do przecenienia<sup>6</sup>. W historii muzyki rozrywkowej są oni uznawani właśnie za inicjatorów i najważniejszych twórców stylu zwanego synth-popem, którego pojawienie się w Europie towarzyszyło znamienным procesom społecznym i prądom artystycznym oraz intelektualnym. Nie chcę jednak o ich twórczości mówić ze względu na zajmowane przez nich miejsce w panteonie gwiazd muzyki rozrywkowej, ale pragnę skupić się raczej na analizie ich dzieła.

Jako „dzieło Kraftwerku” rozumiem tutaj zebrane w całość różne przejawy twórczości kwartetu, na którą składały się:

- utwory muzyczne przez nich samych skomponowane, nagrane i wydane na płytach,
- teksty wygłaszane przy tej muzyce,
- obrazy towarzyszące płytom oraz pojawiające się podczas występów,
- a także performansowy aspekt występów na żywo.

Dzieło to rozwijało się w czasie przez kilkanaście lat (zwłaszcza w okresie 1974–1986), zatem każda kolejna płyta czy obraz jest jego przejawem, jednak niekompletnym. Dopiero zestaw sześciu kluczowych płyt Kraftwerk wraz z ich scenicznymi wersjami tworzy spójną, estetyczno-intelektualną całość, którą chciałbym nazywać owym dziełem skończonym (są to płyty *Autobahn*, *Radio-Aktivität*, *Trans-Europa-Express*, *Die Mensch-Maschine*, *Computerwelt* oraz *Electric Cafe*<sup>7</sup>).

Dla wygody w tekście posłużę się zatem pewnym skrótem myślowym, nazywając konkretny przejaw owego dzieła „koncertem” – nie chodzi tu jednak o jakiś jeden szczególnie koncert, lecz zestaw dźwięków, tekstów i obrazów tworzących ów całościowy projekt. Siłą rzeczy, koncert taki historycznie mógł objawić się w pełni dopiero wtedy, gdy poszczególne części zostały ukończone, a więc każda z płyt i każdy z występów wcześniejszych to swego rodzaju *work in progress*, zaś „koncertem” nazwę dzieło pełne i zamknięte, nigdy chyba niewykonane w całości (ze względu na ograniczenia czasowe występu scenicznego), aczkolwiek wielokrotnie prezentowane na żywo w częściach.

Ważne jest też, że dzieło to powstawało jako spójna intermedialna całość w sposób intencjonalny, co wielokrotnie powtarzali sami artyści. Uznanie go

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>6</sup> Por. D. Buckley, *Kraftwerk. Publikation*, Poznań 2013.

<sup>7</sup> Podstawą do analizy są tu następujące wydania: *Autobahn* (1974, Philips/Vertigo), *Radio-Aktivität* (1975, Kling-Klang), *Trans-Europa-Express* (1977 Kling-Klang), *Die Mensch-Maschine* (1978, Kling-Klang), *Computerwelt* (1981, Kling-Klang) oraz *Electric Cafe* (1986, Kling-Klang), a także zapis wideo koncertu *Minimum–Maximum* (2005, EMI).

zatem za poważny głos w sprawie przyszłości ludzkości i sposobów na przewartościowanie myślenia o człowieku i jego miejscu w świecie jest tu jak najbardziej uzasadnione. Potwierdzają to również liczne zapisane świadectwa odbiorców, którzy deklarują, że pod wpływem percepcji koncertów Kraftwerku doznali wstrząsu nie tylko estetycznego, ale też poznawczego<sup>8</sup>.

Zjawisko „Kraftwerk” jest samo w sobie interesujące, ale też niewątpliwie można je potraktować jako znamienne czy symboliczne w czasach początkowego rozwoju transhumanizmu. Oczywiście, jest to transhumanizm bardziej intuicyjny, niż świadomy, choć może właśnie dlatego tym większego nabiera ono znaczenia. Kraftwerk – a potem muzyka określana jako synth-pop – w dużej mierze ukształtował wyobraźnię ludzi dorastających w Europie i Stanach Zjednoczonych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz otworzył nowe drogi nie tylko przed kulturą popularną.

Na początek kilka słów wyjaśnienia, na czym polega zjawisko „koncert Kraftwerk”.

Pod względem muzycznym istotą ich twórczości jest wykorzystanie do wytwarzania dźwięków jedynie instrumentów elektronicznych, tzw. syntezatorów. Jakkolwiek dziś kojarzą się one po prostu z popularnym rodzajem instrumentu klawiszowego, istotą syntezatora jest tworzenie dźwięków na zasadzie przetwarzania impulsu elektromagnetycznego, do czego klawiatura nie jest potrzebna. Synteza opiera się na wygenerowaniu dźwięku z pola elektromagnetycznego, a następnie poddaniu jego częstotliwości różnorodnym przetworzeniom, dzięki zastosowaniu oscylatorów i modulatorów zmieniających napięcie w urządzeniu.

Pierwszy syntezator stworzony przez Roberta Mooga zbudowany był z

...generatorów drgań periodycznych, generatorów szumów, generatorów obwiedni, filtrów dolno- i górnoprzepustowych, wzmacniaczy sterowanych napięciem, klawiaturą napięciową oraz z szeregu modułów pomocniczych, mających za zadanie mieszanie sygnałów i przystosowanie napięcia wyjściowego do standardowego wejścia konsoli<sup>9</sup>.

Rezultatem tego działania, który właśnie wykorzystał Kraftwerk, jest możliwość wytwarzania zupełnie nowych dźwięków, niedających się uzyskać za pomocą tradycyjnych instrumentów. Mało tego, dźwięków tych w gruncie rzeczy nie można powtórzyć, gdyż jakakolwiek, nawet minimalna zmiana warunków pola elektrostatycznego sprawia, że dźwięk brzmi już inaczej.

Takie eksperymenty z tworzeniem nowych, niestandardowych dźwięków zaczynają się jeszcze w pierwszej połowie XX wieku, a jednym z prekursorów tych poszukiwań był John Cage, który wymyślił (przez przypadek niejako) tzw. fortepian preparowany. Zastosowanie urządzeń elektronicznych (jeszcze nie instrumentów) do generowania zaskakujących brzmień odkryli również

---

<sup>8</sup> Por. D. Buckley, *op.cit.*

<sup>9</sup> W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków 1989, s. 61.

Pierre Schaeffer (realizujący w studio nagraniowym w Paryżu swój *Koncert hałasów* 1948, oparty na wykorzystaniu bardzo prostych technik „miksażu”, czyli zapętlenia, spowalniania lub przyspieszania i nakładania na siebie dźwięków zarejestrowanych na płytach gramofonowych)<sup>10</sup> czy kompozytorzy zgromadzeni wokół Herberta Eimerta w Studio für Elektronische Musik w Kolonii (tworzący utwory składające się jedynie z dźwięków elektronicznych, syntezowanych i nagrywanych na taśmę magnetyczną)<sup>11</sup>. Do tych eksperymentów nawiązywali też Arnold Schönberg czy Karlheinz Stockhausen.

Tego typu poszukiwania były przejawem najbardziej zaawansowanej, muzycznej awangardy i dość wcześnie zaczęto je łączyć z działaniami na polu innych mediów: literatury, sztuk wideo i organizacji przestrzeni. Jednym z najciekawszych przejawów tych intermedialnych, zainspirowanych elektroniką, poszukiwań był *Poemat elektroniczny* – wspólne dzieło Edgarda Varèse, Le Corbusiera i Iannis Xenakisa, przygotowane jako pawilon Phipsa na EXPO 1958 w Brukseli<sup>12</sup>. To pierwsze istotne dzieło intermedialne, wykorzystujące elektroniczne generatory dźwięku, a echa tego projektu słyhać potem w twórczości grupy Kraftwerk.

Kilkanaście lat później instrumenty elektroniczne weszły do powszechnego użycia, ale zawsze towarzyszyły instrumentarium tradycyjnemu. Dopiero Kraftwerk zrezygnował z jakichkolwiek naturalnych brzmień, co było w tych czasach niewyobrażalnym szokiem estetycznym.

Muzyce tej towarzyszyły teksty literackie, znacząco odbiegające od standardowych tekstów piosenek, nie tylko pod względem treści, ale też specyficznej, nienaturalnej formy. Teksty te bardzo często miały charakter krótkich stwierdzeń, powtarzanych w nieskończoność. Wykonywane były one „białym głosem” przez Ralfa Huttera, który najczęściej deformował jego brzmienie za pomocą urządzeń elektronicznych. Często jednak słowa były wypowiadane przez generator mowy, który mówił niejako sam, bez udziału człowieka. Teksty owe były więc antypoetyckie i zarazem nie-ludzkie.

Podczas koncertów Kraftwerk zawsze wykorzystywał też obrazy rzutowane na scenę i na samych muzyków, stanowiące ilustrację treści tekstów oraz wizualny ekwiwalent muzyki. Sami zaś muzycy, wbrew zasadom występu rockowego, stali bez ruchu na scenie, obsługując dyskretnie elektroniczne urządzenia. Czasem byli zresztą skutecznie zastępowani przez udające ich roboty (skonstruowane przez samych artystów).

W rezultacie powstawało widowisko, w którym nie było właściwie nic ludzkiego. Sztuczna muzyka, abstrakcyjne lub nienaturalne obrazy, mechaniczne teksty i manekinowy bezruch. Wszystko to było absolutnym zaprzeczeniem mitów poezji – jako wyrazu duszy, czy muzyki – jako obrazu emocji. Tu maszyna grała sama, tu śpiewał sam prąd, wzbudzając u odbiorców nie-

<sup>10</sup> Por. *ibidem*, s. 21–23.

<sup>11</sup> Por. *ibidem*, s. 26–27.

<sup>12</sup> Por. M. Flašar, *Poème électronique 1958: Le Corbusier, E. Varese, I. Xenakis*, Masarykova univerzita, Brno 2012.

pokój i konsternację. I chociaż występy Kraftwerk były zaprzeczeniem idei koncertu, spotykały się one z zaskakującym entuzjazmem publiczności.

## Utopia Kraftwerk

Dzieło Kraftwerku rozpatrywane jako całość nosi wiele cech, które pojawiały się wcześniej w utopiach pozytywnych i negatywnych. Jest nie tylko skończoną artystyczną wizją idealnego świata, ale też wykazuje podobieństwa do klasycznych utopii, już na poziomie formalnym.

Po pierwsze, podobnie jak utopie klasyczne (czy późniejsze dystopie), wykorzystuje ono formę dzieła dobrze znaną aktualnej publiczności i w danym czasie popularną<sup>13</sup>. Tak było bowiem w przypadku zarówno pierwszych utopii pozytywnych, opartych na formalnej ramie relacji z podróży, bardzo rozpowszechnionej i popularnej w XVI i XVII wieku, jak i utopii negatywnych, zbudowanych na podstawie schematu melodramatycznego (dzieje buntu jednostki wobec systemu splecione nierozzerwalnie z historią o niemogącej się spełnić miłości, Smith i Julia czy D-503 i I-33). Oczywiście, dzieł tych nie da się zredukować do jedynie owego popularnego w danych czasach modelu, jednak jest on zawsze w utopiach konieczny jako powszechnie akceptowalny nośnik dla poważnej treści utworu.

W przypadku Kraftwerk tym pozornie łatwym w odbiorze nośnikiem jest muzyka pop i widowisko koncertu rockowego.

Ponadto charakterystyczna dla utopii klasycznych była rzeczywista afabularność (mimo ramy podróżniczej – bardzo ubogiej i szczątkowej) lub ostentacyjna pretekstowość fabuły. W świecie przedstawionym utopii bowiem zdarzenia rozumiane jako przypadki losu nie zachodzą; w tych światach wszystko, co ważne, już się stało i nie ma tu miejsca na jakieś realne dzianie się.

W dziele Kraftwerku również nie mamy do czynienia z fabułą czy historią, tu przedstawiany świat „jest oto” i nic w nim nie ulega zmianie.

Innym aspektem zbliżającym formalnie koncert Kraftwerk do utopii jest konstrukcja czasoprzestrzenna przedstawianego świata. Tu również jest on umieszczony w niedającym się jasno określić miejscu i czasie, choć na pewno nie w tym, który sami znamy. Posługując się terminologią Szackiego, można by uznać świat Kraftwerku za rodzaj „uchronii”, choć też warto podkreślić, że podobnie jak w utopiach klasycznych (także utopiach miejsca) pojawiają się odniesienia do idealnej przeszłości, w której świat był taki, jakim został stworzony, zanim uległ zepsuciu z powodu ludzkiej słabości.

Typowa dla utopii tęsknota za jakimś doskonałym, adamowym językiem, w którym można wypowiedzieć całą prawdę o świecie, nieskażoną przez praktyczne języki, pojawia się również w twórczości Kraftwerku. Tutaj jest to język cyfr, język prądu. Odnaturalniona ludzka mowa, przetworzona przez

---

<sup>13</sup> Por. A. Juszczyk, *op.cit.*, s. 106.



elektroniczne urządzenia, lub wręcz syntetyzowana, jest dźwiękową metaforą nowego języka – tym bardziej, że istotnym medium komunikacji nie są tu słowa, lecz dźwięk, który pochodzi z przetworzenia impulsu elektromagnetycznego. Można powiedzieć, że samo brzmienie instrumentów jest jeszcze lepszym przejawem owego języka podstawowego, jest narzędziem komunikacji wykorzystującym najbardziej rudymenarne zjawiska fizyczne, a więc wynikającym niejako z istoty świata. To język, który – jak w utopiach – pozostaje wolny od wypaczenia, dokonanego przez żyjących w „ciemności” ludzi.

Co się tyczy kompozycji dzieła, to podobnie jak Hytlodeusz w Utopii (a za nim czytelnicy *Książeczki...*), widzowie podczas koncertu Kraftwerk mieli okazję zetknąć się z metodycznie prezentowanymi różnymi aspektami idealnego świata, który czyni ludzi szczęśliwymi. Tak więc, jak w klasycznych utopiach poszczególne kompozycje pełnią tu funkcję rozdziałów o pracy (*Die Roboter*), o miłości (*Computer Liebe*), o ustroju społecznym (*Computerwelt, Nummern*), o rozrywkach (*Schaufensterpuppen, Techno Pop*), o komunikacji (*Der Telefon-Anruf*), o transporcie (*Autobahn, Trans-Europa-Express*), o miastach (*Metropolis*) czy wreszcie o fizycznej doskonałości ich mieszkańców (*Das Model*). We wszystkich tych zjawiskach szczęście uczestniczących w nich jednostek wynika stąd, że mają one charakter sztuczny, mechaniczny. Każda potrzeba spełniana jest dzięki maszynom. Do tego stopnia, że one nie tyle ułatwiają życie ludziom, ile ich zastępują, czynią zbytecznymi.

Spółeczeństwo pokazywane w twórczości Kraftwerk jest pozbawione indywidualności, kolektywne. Widać to zwłaszcza w zastosowaniu w tekstach poszczególnych utworów podmiotu zbiorowego. „Wir Sind Roboter” (jesteśmy robotami) – śpiewają w utworze-manifeście muzycy-maszyny.

Właśnie robot jest symbolicznym punktem dojścia tej wizji społeczeństwa. Jest inteligentny samowystarczalny, nieśmiertelny i spełnia wszystkie kryteria bycia człowiekiem, pozostając jednocześnie wolnym od człowieczeństwa.

Roboty zaprojektowane przez artystów obecne były naprawdę podczas koncertów (oraz w treści utworów) i nie spełniały tu żadnych typowych, użytecznych dla człowieka funkcji. Można by powiedzieć, że po prostu cieszyły się swoim mechanicznym życiem, czego niesamowitym dla widzów przejawem był ich radosny taniec. Tańczyły one w przeciwieństwie do samych muzyków, którzy nie poruszali się w ogóle, stanowiąc ich symboliczne, idealne dopełnienie. Najlepszym wyrazem tej postawy jest utwór kluczowy dla całego projektu: *Die Mensch-Machine*, w każdej warstwie (muzycznej, tekstowej i plastycznej) wyrażający tęsknotę za nie-ludzkim szczęśliwym bytem ludzi-maszyn.

W twórczości Kraftwerk odnaleźć możemy wreszcie kolejne zjawisko niezmiennie występujące w utopiach i związane z ich głęboką istotą. To symboliczna nazwa idealnego miejsca, mająca czasem swe bezpośrednie uzasadnienie w świecie przedstawionym, ale jednocześnie też odnosząca się w sposób symboliczny do centralnej idei danej utopii. Dzieje się tak w przypadku *Książeczki More’a* (specyficzna podwójna nazwa wyspy, gdzie łączy się gnostycki

termin Abraxa z eponimem „Utopia” pochodzącym od imienia Utopusa, sugerującym z kolei, że mityczny król to „człowiek znikąd”). Rzecz ma się podobnie z Miastem Słońca, Bensalem, Christianopolis, ale też z Pasem Startowym Numer Jeden czy Państwem Jedynym.

W interesującym nas przypadku nazwą tą jest samo słowo „Kraftwerk”, oznaczające oczywiście siłownię energetyczną, ale zawierające też w sobie grę słów: „Werk” – to również dzieło, a „Kraft” – oznacza siłę w znaczeniu elektromechanicznym, ale też moc do czynienia czegoś. Byłoby to więc dzieło/twórczość, którego podmiotem jest siła lub energia. To ważne symboliczne odniesienie dla rozumienia twórczości zespołu. Korespondują z tą ideą konkretne teksty lub działania artystyczne spotykane podczas koncertu Kraftwerku, w których przejawia się siła najwyższa nowego/starego świata – odwieczna energia. Dobrym przykładem byłby tu utwór *Die Stimme der Energie*, w którym z chaotycznego tła elektromagnetycznych impulsów wyłania się głos mówiący:

Hier spricht die Stimme der Energie  
Ich bin ein riesiger, elektrischer Generator  
Ich liefere Ihnen Licht und Kraft  
Und ermögliche es Ihnen, Sprache, Musik und Bild  
Durch den Äther auszusenden und zu empfangen  
Ich bin Ihr Diener und Ihr Herr zugleich  
Deshalb hütet mich gut  
Mich, den Genius der Energie

[tu mówi głos Energii  
jestem ogromnym elektrycznym generatorem  
Dostarczam Wam światło i siłę  
umożliwiam Wam odbieranie  
mowy, muzyki i obrazu przez eter  
jestem Waszym sługą i panem jednocześnie  
Dlatego strzeż mnie dobrze  
Mnie, ducha Energii]

Tu odnaleźć można kolejny, niezwykle ważny aspekt wizji utopijnych. W każdej z nich bowiem mamy do czynienia z przejawiającym się w idealnym świecie „bóstwem”, będącym pierwszym twórcą porządku wszechrzeczy. To właśnie wierność owemu „bóstwu” (różnie nazywanemu w poszczególnych tekstach) jest gwarantem szczęścia idealnego społeczeństwa. Owe bóstwa przypominają gnostycką figurę „nieznanego boga”, który czczony może być pod różnymi imionami, a którego istnienia nie domyślają się zwykli, żyjący w ciemności ludzie<sup>14</sup>. Nawet jeśli owo „bóstwo” przypomina Boga z tradycji chrześcijańskiej, to najczęściej podobieństwa są tylko pozorne (bóg Mitra u More’a, kosmiczny Bóg u Campanelli).

---

<sup>14</sup> Por. A. Juszczyk, *op.cit.*, s. 80–90.



W wersji Kraftwerk też pojawia się taka trudna do pojęcia, niewyobrażalna i przemożna siła, która przejawia się w podstawowych zjawiskach fizycznych, takich jak radioaktywność czy elektryczność. „Głos Energii” to głos boga owej transhumanistycznej, mechanicznej utopii. To wyraz specyficznej metafizyki: mówiący prąd, przemawiająca elektryczność, która okazuje się pierwotną ziemską siłą, odkrywaną przez człowieka dzięki narzędziom skonstruowanym ludzką ręką. Tu urządzenia są instrumentem, dzięki któremu człowiek osiąga więcej, niż się spodziewał. Spotyka przemożną ponadludzką siłę. Wystarczy jedynie nastawić odpowiednią aparaturę, aby ona się ukazała.

Syntetyczny dźwięk zatem, to nie tylko techniczna nowinka, nowe sprytne instrumentarium, ale narzędzie w pewnym sensie poznawcze – pokazujące trudną do pojęcia istotę rzeczy: energię, która ogarnia wszystko, do której wreszcie ludzkość kiedyś powróci.

Wizja świata idealnie funkcjonującego bez ludzi, opartego na najwyższej sile, jaką jest energia, spełnia warunki, by postrzegać ją jako utopię. Nie tylko zresztą pod względem formalnym, bowiem okoliczności społeczno-polityczne, w jakich powstawała, uzasadniają tę perspektywę. Wydaje się bowiem, że niemieccy artyści, ukształtowani przez wątpliwe moralnie czasy zapominań o faszyzmie, swoim intuicyjnym transhumanizmem wyrażali tęsknotę za światem bez ludzkich potworów.

Trudno co prawda dopatrzyć się w twórczości Kraftwerk jasnych deklaracji politycznych czy moralnych ocen, ale wydaje się, że do zrozumienia ich twórczości bardzo przydatny może okazać się kontekst społeczny. Trzeba pamiętać bowiem, że muzycy (i ich pierwsi niemieccy odbiorcy) wychowali się w czasach, kiedy nazistowska przeszłość Niemiec wciąż była problemem przemilczanym. Co prawda w pierwszych latach po wojnie nastąpiły ważne akty symbolicznego rozliczenia się z faszystowską historią, dokonywane przez autorytety kościelne czy naukowe, jak choćby stuttgarcka deklaracja Rady Kościoła Protestantckiego z 19 września 1945 roku (wprost oskarżająca Niemców o cierpienie, jakie „dotknęło wiele narodów i państw”) czy wykłady Karla Jaspersa na uniwersytecie w Heidelbergu, podczas pierwszego powojennego semestru studiów 1945–1946 (mówił w nich o „współodpowiedzialności” wszystkich Niemców), jednak były to głosy nieliczne, nieoddające wcale powszechnych nastrojów i w rezultacie zostały odrzucone przez większość społeczeństwa (Kościoły lokalne nie uznały deklaracji ze Stuttgartu, Kościół katolicki w ogóle jej nie poparł, a sam Jaspers swoje oskarżenia wkrótce ograniczył ostatecznie tylko do kwestii odpowiedzialności politycznej)<sup>15</sup>.

Dopiero w latach pięćdziesiątych pojawiał się coraz częściej temat rozliczenia z nazizmem, przejawiający się m.in. w koncepcji *Vergangenheitsbewältigung* – „przewalczenia przeszłości” (zapoczątkowanej przez Theodora Heussa), choć początkowo był on poruszany przez nielicznych intelektualistów,

---

<sup>15</sup> A. Wahl, *Druha historia nazizmu w federalnych Niemczech po 1945 roku*, przeł. B. Zdaniuk, Warszawa 2009, s. 259–260.

a odrzucany przez milczącą większość<sup>16</sup>. Właśnie lata pięćdziesiąte stanowiły dla młodych Niemców lekcję hipokryzji i zapomnienia o niewygodnej prawdzie. Wtedy to mogli obserwować, jak funkcjonowało społeczeństwo pokolenia rodziców, którzy kiedyś poparli NSDAP: bogacące się entuzjastycznie po czasach powojennego kryzysu, korzystające bezrefleksyjnie z dobrodziejstw planu Marshalla, kultywujące konserwatywną i opresywną wizję życia codziennego, określaną przez publicystów mianem „kanapowej dyktatury”<sup>17</sup>. W tym samym czasie w dziedzinie kultury można obserwować powrót tych twórców i publicystów, którzy zaraz po wojnie wycofali się z życia publicznego, ze względu na swoje nazistowskie sympatie. Niektórzy z nich doczekali się nawet wysokich państwowych nagród i odznaczeń za swe nowe dzieła, przy kompletnym przemilczeniu hitlerowskiego okresu ich twórczości<sup>18</sup>.

Pierwsze pokolenie powojenne zaczyna dochodzić do głosu w połowie lat sześćdziesiątych, a jego naturalną reakcją na rzeczywistość społeczno-obywatelską jest bunt w sferze kultury, moralności i polityki. Artyści działający w Kraftwerku należą właśnie do tego pokolenia, które radykalnie manifestowało swoje obrzydzenie dla tchórzliwej hipokryzji rodziców. Jednak ich drogą nie jest rozliczenie dokonywane *expressis verbis*, a raczej ucieczka od przygnębiającej rzeczywistości w wizję lepszego świata. W latach największej popularności zespołu kwestia uporania się z przeszłością przestała być tematem numer jeden dla niemieckich elit, jednak antyhumanistyczna, mizantropijna postawa muzyków najprawdopodobniej jest trwałym rezultatem pokoleniowych doświadczeń.

Warto przy tym zwrócić uwagę, iż rzeczywistość Niemiec lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, czyli czas oczekiwania na konieczny przełom (którego apogeum przypadnie na rok 1968), jest okolicznością niejako „utopiogenną”, analogicznie do wielkich kryzysów duchowych i oczekiwania na wielką zmianę, jakie zawsze towarzyszyły powstawaniu klasycznych utopii pozytywnych i negatywnych. Oczywiście jest bowiem, że aby powstawały utopie, świat wokół jej autorów musi okazać się już nie do zniesienia.

Wyprawa z Kraftwerkiem przez ich dźwięki, słowa i obrazy była dla publiczności w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wyprawą na inny ład, bliski, ale jednak trudny do wyobrażenia. Transhumanistyczna wizja była swego rodzaju niemiejscem, rzeczywistością nieobecną wprawdzie, ale potencjalnie możliwą i atrakcyjną. Artyści, jak inni wielcy utopiści (lub ich literaccy *portes paroles*) występowali tu jako „prorocy”, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę pozycję, jaką zajmowali w społeczeństwie – odrzucani i wyśmiewani przez żyjącą w „ciemności” ludzkość, a jednocześnie fascynujący dla wąskiej początkowo grupy ludzi „przebudzonych”. Utopia Kraftwerk była spójną całościową wizją artystyczną, ale jednak silnie zespoloną z jej twórcami, wręcz

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 262.

<sup>17</sup> Por. K. Jagiełło, *Po zmierzchu bogów*, Warszawa 2006, s. 164.

<sup>18</sup> Por. A. Wahl, *op.cit.*, s. 217–237.

całkiem na serio wcielaną przez nich w życie. Ona też w znaczącym stopniu wyznaczyła na długi czas drogi rozwoju kultury popularnej.

## Bibliografia

- Bakke M., *Bio-transfiguracje: sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.
- Buckley D., *Kraftwerk. Publikation*, Poznań 2013.
- Chmielecki K., *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008.
- Flašar M., *Poème électronique 1958: Le Corbusier, E. Varese, I. Xenakis*, Brno 2012.
- Jagiello K., *Po zmierzchu bogów*, Warszawa 2006.
- Juszczyk A., *Stary wspaniały świat. O utopiach negatywnych i pozytywnych*, Kraków 2014.
- Kotoński W., *Muzyka elektroniczna*, 1989.
- Wahl A., *Druga historia nazizmu w federalnych Niemczech po 1945 roku*, przeł. B. Zdaniuk, Warszawa 2009.